

Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac

8 | 2017

Musée du quai Branly-Jacques Chirac 10 ans après

Le projet à l'épreuve du réel

Steven Engelsman et Stéphane Martin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/745>

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Steven Engelsman et Stéphane Martin, « Le projet à l'épreuve du réel », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 8 | 2017, mis en ligne le 12 juin 2017, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/745>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Le projet à l'épreuve du réel

Steven Engelsman et Stéphane Martin

Steven Engelsman



© musée du quai Branly - Jacques Chirac, photo Cyril Zannettacci

M. Steven ENGELSMAN

- 1 Cher Stéphane, chers personnels du quai Branly, toutes mes félicitations à l'occasion de ce 10^e anniversaire. C'est un grand plaisir pour moi d'avoir été invité à dire quelques mots ici, là où dialoguent les cultures. Il s'agit du slogan du quai Branly, dont je me souviens.
- 2 Je me souviens du musée du quai Branly comme étant décrit par l'expression : « Là où se réfèrent Jacques Chirac et ses amis, là où s'amusent les collègues du monde entier ». C'est donc un grand honneur d'être le premier des orateurs et de pouvoir être le

premier à vous féliciter. Cette première décennie a connu un énorme succès avec un nombre de visiteurs et une appréciation du public absolument phénoménaux, des expositions incroyables, une collaboration avec des partenaires à travers le monde. Vous avez défini de nouvelles normes à respecter en termes de nombre de visiteurs, d'expositions, de projets de coopération, de projets de recherche. Tout cela est absolument essentiel pour les autres acteurs comme nous, car nous pouvons évoquer cet exemple en tant que musée ethnologique et en faire un idéal à atteindre.

- 3 Je voudrais revenir aux années 1980, à l'époque où il n'y avait pas encore de musée du quai Branly. Jacques Chirac était encore maire de Paris. Stéphane Martin venait d'être diplômé de sa grande école. Quant à moi, j'étais un jeune historien des mathématiques au musée Boerhaave à Leiden. C'est à cette époque que Kenneth Hudson, un muséologue tout à fait non conformiste du Royaume-Uni, fondateur du prix du musée européen de l'année avait dit : « Il se pourrait bien que l'âge d'or du musée d'ethnologie soit désormais du passé ». D'où la question : que s'est-il passé depuis ? Qu'en est-il de ces différents musées d'ethnologie, le Berlin Humboldt forum, le musée national de culture mondiale des Pays-Bas, le Weltmuseum de Vienne ? La réponse est très simple. Jacques Chirac est devenu Président de la République et a rencontré Jacques Kerchache qui lui a mis la puce à l'oreille. Le Président a ainsi développé cette vision ambitieuse d'une plateforme pour les arts et l'artisanat du monde entier qui serait présentée sur un pied d'égalité avec les grands classiques de l'art occidental, un Louvre pour le reste du monde. En tant que Président français, il était en position de faire en sorte que les choses aillent vite. Il a pu rassembler des collections. Dix ans plus tard, en juin 1996, c'était l'ouverture du quai Branly et le début de toute une série de musées d'ethnologie.
- 4 Je voudrais également parler d'autres musées, ainsi que des transformations et des développements qui s'y sont produits : le musée de Leiden, le Volkenkunde, dont j'ai été nommé directeur en 1992, et le musée d'ethnologie de Vienne qui a été renommé Weltmuseum de Vienne où j'ai été m'installer 20 ans après. Comment leur évolution a-t-elle été définie ? Comment ces musées se sont-ils fixés de nouvelles missions, de nouvelles visions et ont-ils défini une nouvelle identité ? Lorsque je suis arrivé au musée de Leiden en 1992, celui-ci traversait une crise existentielle. La Cour des comptes néerlandaise avait publié une enquête sur l'état des musées nationaux aux Pays-Bas aux conclusions extrêmement sombres. Il y avait un manque de gouvernance, les collections étaient mal gérées. Notamment au Leiden Volkenkunde, il y avait des graves problèmes auxquels il fallait absolument remédier. En réalité, ce rapport a marqué le début d'une décennie tout à fait positive pour les musées nationaux néerlandais, puisque les autorités nationales ont décidé d'agir et de les doter d'une beaucoup plus grande autonomie. Le Parlement en était d'accord et est ainsi devenu le meilleur allié des musées en définissant trois conditions essentielles à la privatisation : des bâtiments, des collections et une organisation bien conçue et sans faille. Le Volkenkunde de Leiden ne correspondait à aucune de ces exigences. En 1992, il y avait énormément de travail à réaliser, mais les financements ont été fournis en abondance pour faire en sorte que tout cela devienne possible. J'ai eu l'honneur de me voir confier la coordination de cette tâche. Il s'agissait d'une énorme opération de logistique. Pour organiser cette opération, nous avons fait appel à un colonel à la retraite. Avec une précision toute militaire, il a fait appel à une équipe de 100 personnes qu'il a formées, sensibilisées, et qui sont venues à bout de cette tâche en l'espace de cinq ans. 200 000 objets ont été retirés des stocks, nettoyés, photographiés, munis de codes-barres, emballés et déplacés vers de nouvelles installations de stockage. En même temps, notre catalogue

sur fiches a été informatisé et transformé en base de données. Nous avons créé une *task force* de Leiden pour que nous puissions utiliser TMS comme programme de gestion des collections. À cette occasion, il s'est avéré qu'il y avait environ 25 % d'écart entre notre collection telle qu'elle figurait au catalogue et telle que l'on pouvait la trouver sur les rayons. Depuis 1998, le catalogue et la liste des objets manquants se trouvent sur Internet. D'après les dernières informations que j'ai pu obtenir, nous sommes désormais à une dizaine de milliers de pertes inexplicables. Le système de Leiden a été adopté par la suite par Stéphane Martin et a été repris pour le traitement des collections du musée de l'Homme, du musée des arts d'Afrique et d'Océanie, avec l'aide de spécialistes de Leiden et de TMS en tant que consultants.

- 5 Qu'en est-il de cette nouvelle façon de présenter les collections ? Nous pourrions considérer que la gestion des collections pose moins de problèmes. Le véritable défi sur le plan de la muséologie est d'articuler une vision pour ces nouvelles expositions permanentes. Que faut-il montrer ? Quels principes faut-il appliquer ? J'ai réuni un groupe de travail composé de conservateurs et de formateurs pour mener l'enquête à travers l'Europe, afin de voir s'il y avait des choses à prendre, à voler ou à copier. Première étape : le musée de l'Humanité de Londres ; un musée avec uniquement des expositions temporaires qui a ensuite été démantelé et dont les collections ont été regroupées à Bloomsbury pour donner un côté ethnologique au British Museum. De fait, Londres a été privée de son musée d'ethnologie. Deuxième vie au musée de l'Homme, un musée qui était en train de traverser une phase très difficile. Même s'il y avait des expositions permanentes, elles étaient d'un genre très différent. Et puis, il y avait cette galerie du Mexique avec de grands temples en carton, des jungles artificielles, une galerie très high-tech avec toutes sortes de boutons, de leviers et de lampes qui s'allumaient et s'éteignaient, une galerie de l'Arctique avec une surabondance de coton pour imiter l'effet de la neige ; et une galerie Pacifique qui n'avait pas connu la modernisation, avec de vieilles collections poussiéreuses dans des présentoirs vieillots, dans une galerie qui avait une vue sur la tour Eiffel. Il n'y avait pas grand-chose à retenir en Europe. Par contre, au Japon, le musée national d'ethnologie d'Osaka, le Minpaku, avait beaucoup de choses à nous proposer. Un musée fantastique qui avait ouvert en 1975, avec toutes les capacités techniques dont les Européens auraient pu rêver : un système de convoyage des acquisitions entièrement automatisé (dépoussiérage, étiquetage, codes-barres, photographies, stockage), et une centaine de conservateurs qui étaient également professeurs dans les universités japonaises. Le musée d'Osaka a constitué pour moi une véritable prise de conscience pour ce qui est des expositions ethnologiques. Je suis désolé pour ceux d'entre vous qui ont déjà entendu cette histoire, mais je crois qu'elle mérite d'être à nouveau racontée. L'Europe mériterait sa propre galerie. Il y avait une installation qui montrait une carriole de gitans, des outils primitifs pour l'agriculture, un système de distillerie primitif utilisé dans les fermes de sorte que l'Europe était finalement représentée comme une culture de nomades alcooliques et primitifs. Ce n'était pas vraiment l'Europe que j'avais en tête, mais finalement, quand nous y réfléchissons bien, nous faisons exactement la même chose pour représenter le Japon, l'Afrique et l'Asie. Nous n'arrivions pas à faire mieux, puisque nous nous bornions à présenter un certain nombre d'objets qui avaient l'air de nous plaire et de leur donner une description en prétendant qu'il s'agissait là d'une exposition qui pouvait être digne des pays et des cultures représentés. Cela a été une expérience tout à fait formatrice. J'en ai retenu une conclusion très claire : il ne faut surtout pas chercher à représenter les cultures, en tout cas pas sans y faire participer

ceux qui vont être représentés, ne pas parler d'eux sans les faire participer. Voilà la devise que j'applique depuis cette date.

- 6 Les nouvelles galeries de Leiden ont ouvert en 2001. Nous avons opéré des choix tout à fait analogues à ceux du musée du quai Branly par la suite, à savoir montrer les collections de façon aussi esthétiques que possible en tant que trésor culturel du passé, éviter la représentation, permettre des perspectives multiples. À l'époque, l'exposition était concentrée sur la beauté de l'objet. Il n'y avait plus d'insultes sur le plan de l'ethnologie puisque nous avons finalement fait un choix très simple, celui de ne pas présenter des personnes. Ce n'était pas du tout une solution satisfaisante. Nous avons fortement besoin de créer des liens avec les personnes et les collègues dans les pays d'origine, de les faire participer à nos expositions pour les rendre plus pertinentes et les doter d'un sens. Comprendre l'autre et passer directement à la compréhension étaient des points essentiels. Nous avons eu énormément de chance, puisque nous avons pu trouver une approche de la programmation grâce au réseau Aseumus. C'est là que j'ai rencontré Stéphane Martin pour la première fois, à Stockholm. Depuis cette rencontre, nous n'avons cessé d'appuyer les efforts de ce réseau.
- 7 Qu'est-ce que ce réseau Aseumus ? En 1996, Jacques Chirac et le Président de Singapour, Goh Chok Tong, avaient pris l'initiative de rencontres régulières entre chefs d'État de l'ASEAN et des pays de l'UE, auxquels s'ajoutaient le Japon, la Chine et la Corée, pour que tout le monde apprenne à mieux se connaître. Grâce à cette initiative, des fonds ont progressivement commencé à être mis à disposition pour favoriser les échanges culturels entre l'Asie et l'Europe. C'est à ce moment-là que l'Aseumus a commencé à jouer son rôle ; un réseau de musées doté de collections asiatiques en Asie et en Europe, dont la mission était de partager les collections et les connaissances dans des projets de coopération qui seraient financés par ce processus Aseumus. Nous avons par exemple retrouvé les Philippines du passé dans les musées européens ; projet qui avait été développé par Corazon Alvina de Manille et Wulf Köpke de Hambourg, dont l'idée était de dire que toutes les collections ethnographiques antérieures à la deuxième Guerre mondiale des Philippines avaient disparu du fait des bombardements extrêmement importants, mais qu'il y avait des collections d'éléments des Philippines qui étaient stockées à Gothenburg, à Hambourg, à Leiden et à Paris sans que les conservateurs ne soient dotés des connaissances nécessaires pour reconnaître leur valeur ou s'en occuper comme il se doit. Ce projet rassemblait des conservateurs de Manille et d'Europe et a permis d'étudier, de documenter, de sélectionner et d'amener ces éléments à Manille pour des expositions qui sont ensuite revenues vers l'Europe. Une coopération absolument magnifique.
- 8 Je vais m'abstenir de vous donner d'autres exemples de réalisation du réseau Aseumus. Je voudrais simplement dire que pour Leiden ce réseau a représenté une occasion en or de renouer avec d'anciens pays coloniaux en Asie et de pouvoir travailler à nouveau, notamment avec l'Indonésie. Ainsi, nous avons pu organiser une grande exposition à Jakarta pour marquer l'anniversaire de l'Indépendance en présence du ministre des Affaires étrangères néerlandais. C'était la première fois qu'un officiel de si haut rang était invité à participer à une manifestation officielle en Indonésie, ce qui était très important sur le plan symbolique.
- 9 Je voudrais terminer en disant très rapidement quelques mots sur le musée de Vienne. Il est fermé depuis dix ans. Les Viennois ne le connaissent plus, sauf grâce à cette coiffe de Moctezuma. Nous avons vu un certain nombre d'expositions, dont l'exposition sur le

Bénin qui est également venue au quai Branly ou celle sur James Cook qui avait beaucoup tourné à travers l'Europe également. Ces manifestations internationales ont aussi contribué à la renommée du musée de Vienne. Par contre, il n'y a plus d'expositions permanentes. En 2011, le ministre de la Culture a exigé qu'un nouveau musée ouvre. Nous avons donc vu là une invitation qui m'a était faite à venir me charger de ce projet qui visait à rouvrir le musée cinq ans plus tard. Nous lui avons donné un nouveau nom, Weltmuseum de Vienne, puisque nous avons des collections incroyables du monde entier. L'un de nos grands atouts correspond au fait que nous sommes une véritable métropole dotée d'une grande diversité ethnique. Des dizaines de pays différents sont représentés à Vienne. Il est donc important que le musée soit un point de rencontre pour toutes les parties du monde. C'est pourquoi nous avons choisi ce nom de Weltmuseum.

- 10 Ces nouvelles galeries seront tout à fait éclectiques. Il y en aura 14 au total. Chacune aura des collections à présenter, des histoires s'y rapportant qui tournent autour du thème visant à savoir pour quelle raison ces éléments sont arrivés à Vienne. Par exemple, la galerie Japon. En 1873, le Japon vient en Europe. Il s'agit de montrer comment les Japonais avaient choisi de se montrer, de se mettre en valeur vis-à-vis de l'Europe à Vienne ; l'objectif étant de raconter l'histoire et de rappeler l'histoire qui avait été racontée à ce moment-là par les Japonais. Voici une vision d'architectes de la galerie du Japon avec des architectes de New York et de Berlin.
- 11 Il est possible de réaliser de grandes choses dans les musées, mais c'est très souvent lié à une volonté extérieure qui donne une impulsion et qui accorde les financements. Nous n'avons pas le pouvoir de décider de la façon dont l'argent du contribuable est dépensé, mais lorsqu'il nous est fourni, nous avons pour tâche d'en faire le meilleur usage possible. À cette occasion, je voudrais vous féliciter, Stéphane, puisque vous avez su faire des choses incroyables ici au musée du quai Branly. J'espère que nous arriverons très modestement nous aussi à faire des choses analogues. Voici une vidéo qui cherche à lever davantage de fonds.

(Projection d'une vidéo)

M. Stéphane MARTIN

- 12 Bravo Steven! Je constate que tes talents de conférencier sont toujours aussi spectaculaires. Le charme de l'amitié que nous avons est que nous nous entendons très bien depuis 12 ou 13 ans, mais que nous avons néanmoins un certain nombre de points de divergence que nous arrivons à nourrir amicalement.
- 13 Dans mon discours introductif, je parlais de la polémique du quai Branly au moment de l'ouverture du musée, autour de sujets qui, avec le recul, paraissent souvent bien superficiels. Des questions de personnes : la personnalité de Jacques Chirac ou de Jacques Kerchache. Des questions de vocabulaire : le terme « arts premiers » qui a créé tellement d'inquiétudes et de polémiques.
- 14 Avec le recul, tout cela masquait une crise beaucoup plus profonde de la fonction même du musée d'ethnologie. Un de mes premiers points de divergence avec Steven est que je pense que la question n'était pas simplement un problème financier et un problème de rénovation ou d'amélioration des conditions de conservation des collections. C'était plus profondément un problème de fonctions et de représentations. Steven parlait de son expérience au Minpaku et de l'amusement de trouver en face de soi la représentation de sa culture sous une forme évidemment non pertinente. Ce n'est malheureusement pas propre au Minpaku. Il s'agit d'un phénomène général qui, au-

delà de la maladresse technologique ou technique de tel ou tel musée, pose la question plus fondamentale de la possibilité ou non d'évoquer même une culture dans le monde contemporain, dans le contexte du rapport à l'image qui est le nôtre sous la forme d'un musée.

- 15 Le débat entre scientifique et esthétique est éternel. La France en a finalement fait une expérience particulière avec la création du musée des arts d'Afrique et d'Océanie par Malraux. Il faut se souvenir des conditions dans lesquelles André Malraux a créé ce musée avec l'objectif justement d'apporter une réponse à ce débat entre esthétique et scientifique. La fin des années 1990 montrait que pour un visiteur non spécialiste les différences de muséographies étaient relativement faibles et que la possibilité de créer une proposition à destination du public différente entre deux institutions qui portaient pourtant de philosophies profondément différentes était en réalité limitée.
- 16 À cette crise de la fonction, s'ajoutait aussi l'évolution de la science ethnologique ou anthropologique, la modification de ses pôles de recherche. Nous en avons vu une manifestation exemplaire dans le soutien de Claude Lévi-Strauss au projet du musée du quai Branly. Il faut bien dire que dans ce soutien il y avait quelque chose de très polémique. Claude Lévi-Strauss voulait presque d'abord plus la mort du musée de l'Homme que la construction du musée du quai Branly, c'est-à-dire : « Cessez ce type d'ethnographie et proposez-nous quelque chose de différent ».
- 17 Dans ce contexte-là, le musée, qui encore une fois est né en plusieurs étapes, à l'origine de l'origine il s'agissait tout simplement d'un espace symbolique au sein du Louvre, qui est devenu le pavillon des Sessions, qui aurait pu être plus grand. Il s'agissait d'une mission qui relevait du symbole et dont la complexité était beaucoup moins grande que celle dont nous avons finalement décidé de nous charger en construisant ce site ici.
- 18 Les réponses que Branly a apportées à ces problématiques sont les suivantes. D'abord, une muséographie qui gravite indéniablement autour de l'objet. Là aussi, il s'agit d'un point qui peut faire discussion et dont nous avons tiré très rapidement des conclusions en disant : « C'est un musée esthétique, ce n'est pas un musée scientifique ». Personnellement, à l'usage, et après avoir eu la chance de visiter un certain nombre de musées, je mets au défi de trouver une autre solution. D'abord, parce que la question de l'esthétisation est au cœur même de la réalité du musée, c'est-à-dire que dans un monde post-Duchamp où les visiteurs de musée ont en permanence à l'esprit, en référence, l'art contemporain et les notions d'installation, d'art modeste, d'art brut, il est absolument impossible, plus encore qu'avant, de ne pas esthétiser tout ce qui se présente dans un musée. Le musée produit de l'esthétique. D'autre part, même si tout conservateur, qu'il ait une formation de conservateur général venant de l'histoire de l'art ou qu'il soit un anthropologue, cherche bien évidemment à créer un lien entre les œuvres, il reste une sorte d'unicité de l'objet et une domination de l'objet sur tous les éléments informatifs ou de liens qui peuvent exister entre lui, le système d'interprétation et d'autres objets. Il est impossible d'éviter cette sorte de dictature de l'œuvre, de la pièce, de l'objet dans un parcours permanent d'une exposition.
- 19 Le second qui a été fait par le musée est la place faite aux expositions temporaires, je dirais même la place physique, puisqu'à peu près la moitié des espaces du quai Branly sont destinés à accueillir des expositions temporaires. La nature de ces dernières à Branly est caractérisée par deux choses. D'une part, le fait que le champ couvert par ces expositions est bien plus large que celui de la collection du musée et qu'il tend d'ailleurs à s'élargir en permanence, c'est-à-dire à traiter de plus en plus de sujets qui

ne sont pas nécessairement représentés par la collection et qui pourraient éventuellement être traités par d'autres musées. C'est par exemple le cas de l'exposition qui ouvre la semaine prochaine, intitulée *Color Line*, qui est une histoire politique de la discrimination raciale aux États-Unis après la fin de la guerre de Sécession, et une histoire de la peinture afro-américaine. La deuxième caractéristique de ces expositions temporaires est d'être le lieu de l'engagement, du volontarisme et de la subjectivité. C'est-à-dire que nous avons choisi un parti pris de relative neutralité de la présentation permanente, encore une fois largement axée sur l'objet même si celui-ci est organisé en réseau et qu'il est accompagné d'un système d'interprétation, mais avec une forme de neutralité du discours. Le discours se concentre sur la mise à disposition du public des informations disponibles. Au contraire, les expositions temporaires font preuve de volontarisme, de subjectivité. J'entends par subjectivité soit l'exposition d'une thèse et d'un point de vue scientifique personnel, soit la subjectivité de l'angle d'approche, c'est-à-dire des expositions militantes comme les expositions que vous avez organisées avec le Te Papa ou qui sont au contraire des expositions de pur plaisir, de pure délectation et qui n'ont pas spécifiquement de discours à assumer.

- 20 La diversité se retrouve aussi dans l'ouverture particulière à Branly au niveau du choix des commissaires, puisque nous avons ouvert la possibilité de réaliser des expositions temporaires à des personnalités d'horizons aussi différents que Philippe Descola ou Lilian Thuram qu'à des historiens, des militants, des artistes ou des cinéastes, avec à chaque fois un sujet, mais surtout un rapport au musée et à l'exposition complètement différent.
- 21 Avec le recul, quel jugement porter sur ces solutions ? Je suis indiscutablement conscient que ces solutions sont parfois des réponses pragmatiques, partielles et en aucun cas la solution absolue, la réponse idéale. Il s'agit peut-être même d'une manière un peu lâche dans certains cas de répondre à la question. Il est vrai que maximiser la surface des expositions temporaires est aussi une forme de fuite par rapport à l'ambition d'un discours plus absolu tel qu'une exposition permanente pourrait essayer de le transmettre. Le problème qui nous travaille tous est la question de l'interprétation contemporaine d'une collection d'ethnologie, comment la regarder, comment l'interpréter, qu'en faire, quelle est sa fonction sociale dans un monde contemporain, qu'est-elle capable de transmettre ? Nous voyons bien qu'un certain nombre de limites tiennent à la nature du musée et à la concurrence d'autres formes d'images.
- 22 Je suis également conscient du fait que cet élargissement du champ des expositions temporaires n'est pas sans risque. Il pose par exemple un risque très pragmatique, très terre-à-terre, administratif pour les autorités gestionnaires de l'ensemble des musées d'un pays qui est une question de territoire et qui n'est pas du tout illégitime à poser. C'est-à-dire ne faudrait-il pas que les musées se recentrent davantage sur des spécialités ? Le fait de traiter de très nombreux sujets ne risque-t-il pas de créer une confusion ou une forme de concurrence pour d'autres types de musées ? Cela ne risque-t-il pas de perdre le visiteur ? Je pense que dans mes propos vous sentez la nécessité qui a toujours été très présente d'avoir dans un coin de notre tête la responsabilité économique et sociale du musée. L'on ne construit pas un musée dans une société contemporaine avec à la fois les difficultés économiques et les difficultés sociales qui sont les nôtres comme nous pouvions le faire il y a encore 100 ou 150 ans, c'est-à-dire à destination exclusive d'un public lettré ou scientifique. L'on construit un musée avec de

l'argent public et une responsabilité sociale et culturelle, ce qui signifie que les questions qui nous sont demandées par nos autorités de tutelle en termes de fréquentation sont légitimes. Un musée qui coûte de l'ordre de 40 millions d'euros à la collectivité publique doit avoir une fonction sociale et scientifique, mais aussi une fonction sociale à la hauteur de ces montants. Or, cet aspect dont on ne parle pas assez souvent, qui est la question économique des musées, combien cela coûte-t-il, à quoi cela sert-il, quel retour sur investissement le citoyen a-t-il des musées, a évidemment une face sombre qui est ce que les journalistes appellent la dictature des blockbusters, c'est-à-dire le fait que les musées sont tentés de traiter d'un certain nombre de sujets qui sont peut-être un peu toujours les mêmes. Nous en parlions récemment en interne au Comité des prêts et dépôts à propos des expositions Gauguin qui se succèdent dans le monde sans pour autant faire grandement avancer la connaissance sur l'artiste. Je me dis de plus en plus que le musée dont le fonctionnement est assis sur une collection d'ethnologie est paradoxalement de plus en plus un espace de liberté dans la programmation culturelle des capitales, un espace d'imagination et un espace où des questions fondamentales (sociologiques, anthropologiques, d'histoire de l'art) pourront être posées, alors d'autres types de musées qui vivent encore plus que nous sous la pression économique que nous ne pouvons pas ignorer seront peut-être moins libres dans le champ de leur réflexion. Pour nous tous, et en particulier pour les musées européens, c'est-à-dire des musées qui conservent des collections qui ne sont pas en lien direct avec leur culture dominante, cette fonction d'espace de liberté est une piste très importante dans le futur.

- 23 Évoquons maintenant la question du lien avec la création contemporaine. Ce débat nous a évidemment passionnés pendant la période de réflexion sur l'organisation du musée. Quelle place donner à la création contemporaine dans un musée d'anthropologie ? Passons rapidement sur la tentation de facilité que nous avons tous et à laquelle nous avons tous cédé à un certain moment, qui est de terminer une exposition sur les Indiens par une salle consacrée à deux artistes indiens qui servent en quelque sorte d'alibi sympathique en montrant que tout cela continue. Abordons la question beaucoup plus importante de la visibilité de la mondialisation de la création qui est relativement nouvelle. Au moment de la création du musée, nous avons eu de grands débats sur ce sujet, avec des artistes, en particulier africains, qui se divisaient entre deux groupes : ceux qui nous disaient que leurs sources étaient plutôt du côté de Bourdelle ou de Duchamp et qui rêvaient d'être exposés au Centre Pompidou ou au musée d'Art moderne, parce qu'ils n'avaient aucune raison d'être exposés avec des fétiches même si leurs ancêtres les avaient sculptés ; et ceux qui voulaient au contraire se réapproprier ce passé et qui considéraient qu'ils avaient une légitimité spécifique à s'exprimer dans ce type de contexte. Or, le monde de l'art contemporain fonctionne selon des codes très spécifiques. Pour faire simple, ils reposent sur une hypersélectivité, en quelque sorte sur une forme d'exclusion. Pour qu'un artiste surgisse, il faut en exclure beaucoup. Il y a donc une forme de contradiction avec les modalités de fonctionnement d'un musée d'ethnologie. *De facto*, la place de l'art contemporain au musée du quai Branly devient de moins en moins facile à assumer de manière dynamique et créative. Nous avons fait un choix que je ne regrette aucunement, celui de privilégier la photographie. Ce choix est très pragmatique. Pourquoi avons-nous privilégié la photographie ? Pour trois raisons. D'abord, parce que c'est relativement simple, ce n'est pas trop cher, c'est facile à manier et c'est un sujet qui reste encore largement méconnu. Ensuite, parce que les autres le font peu. Enfin, parce que nous

avons la chance d'avoir une conservatrice compétente et formidable dans ce domaine, et que nous avons la possibilité de travailler sur le thème de la photographie. Nous voyons bien qu'il s'agit d'une solution par défaut. Pourquoi ne pas s'intéresser aux arts plastiques, à la création ou aux installations dans un contexte où il est important pour un musée d'ethnologie moderne de ne jamais fermer les yeux sur le périmètre dans lequel il s'inscrit ? À Paris, il y a maintenant le Palais de Tokyo, la Fondation Vuitton et la Fondation Cartier, ainsi que l'ouverture de la politique du Centre Pompidou. Tout cela pose des questions conduisant à laisser largement en suspens cette question de la création contemporaine.

- 24 Enfin, une question qui nous occupe depuis le début du quai Branly et qui, à mon avis, reste encore largement en suspens : l'articulation entre la fonction grand public du musée, la politique de conservation et de promotion de la collection, et la recherche. Dans le système français, qui n'est pas généralisé dans d'autres pays européens, il y a d'abord une séparation de carrière, une séparation matérielle entre le monde des conservateurs et celui des chercheurs. Le monde des chercheurs, comme tous les autres mondes, a, même s'il les évoque peu, des liens avec des réalités économiques. Aujourd'hui, un chercheur est d'abord quelqu'un qui a besoin d'avoir un emploi au terme de ses études. Pour avoir un emploi, il faut qu'il réponde à un certain nombre de normes des quelques institutions qui sont capables de l'employer. Ces normes sont aujourd'hui relativement étrangères à un certain nombre de problèmes que rencontre une collection d'ethnologie, en particulier l'interprétation de cette collection, sa conservation, les connaissances monographiques sur un certain nombre de sociétés qui ont constitué ces collections. Toutes ces questions restent en suspens. Comment organiser un lien efficace entre la recherche et la présentation de ces recherches au public ? Dans sa nouvelle présentation, le musée de l'Homme assure avoir trouvé une solution. J'attends de voir, car je suis assez circonspect sur la solution préconisée par le musée de l'Homme. Je ne pense pas que la présence de chercheurs au sein des murs d'un musée suffise en soi. Il est important que les chercheurs, les collections et les conservateurs travaillent ensemble. Je ne suis pas sûr que la recherche infuse à travers les murs. Comment valoriser le capital scientifique ? J'en reviens là à mes éternelles considérations économiques, c'est-à-dire que nous conservons une collection. Le coût pour la collectivité de la conservation de cette collection est très important, en particulier le coût de sa conservation au centre d'une grande capitale européenne. Comment mieux valoriser le potentiel qu'est cette collection ? Comment en tirer un substrat scientifique plus dense ? Enfin, nous sommes extrêmement passifs vis-à-vis des orientations générales de la recherche. Je pense que c'est essentiellement lié à des questions institutionnelles et économiques, c'est-à-dire qu'à partir du moment où le musée ne décerne pas de diplômes qui permettent eux-mêmes d'accéder à un emploi au sein d'un institut de recherche nos possibilités d'orienter la recherche en amont sont relativement limitées. C'est très dommage. Non pas que nous n'ayons pas la possibilité d'orienter ces recherches, mais qu'il n'y ait pas une circulation plus forte entre l'aspect conservation et promotion de la collection et la recherche fondamentale.
- 25 Voilà les quelques pistes que je voulais soulever, qui sont celles qui me travaillent après ces dix ans d'ouverture du musée au public. C'est assez différent de ce qu'a présenté Steven.

AUTEURS

STEVEN ENGELSMAN

Directeur du Weltmuseum, Vienne

STÉPHANE MARTIN

Président du musée du quai Branly-Jacques Chirac